Lenguaje Cinematográfico

Este en un trabajo donde se propone proveer ideas descolonizadoras, reflexionar los epistemes colonizados, los signos epistemicos creados por códigos culturales eurocéntricos. El Flashback en cine es usado como herramienta narrativa a contar un pasado (memoria), se analizará su naturaleza ocurrido durante la ejecución de la “conquista de américa”, se analizarán las películas Cabeza de Vaca (Nicolás Echevarría, México, 1990) y Jericó (Luis Alberto Lamata, Venezuela, 1991) las similitudes, sus lenguajes estéticos narrativos y semióticos generando el repensar de la historia durante la invasión, entrando en los contextos poscoloniales de los personajes, en los mundos epistemológicos, y el desarrollo del ser en cuanto a su entorno estructuras de pensamiento y los cambios fenomenológicos en el pasado, dándole paso a un sistema ideológico hegemónico de lo que se le determina el posmodernismo.



Es Licenciado en Artes Plásticas mención pintura egresado en el año 2014 de la Universidad Nacional Experimental de las Artes UNEARTE Portuguesa. Docente exclusivo en dicha universidad. Cursa una maestría en Artes y Culturas del Sur en anterior en tan importante y mencionada institución universitaria.



978-620-2-16470-2

editorial académica española





Adalberto Barazarte

Lenguaje Cinematográfico

Miradas para Descolonizar

Adalberto Barazarte

Lenguaje Cinematográfico

Adalberto Barazarte

Lenguaje Cinematográfico

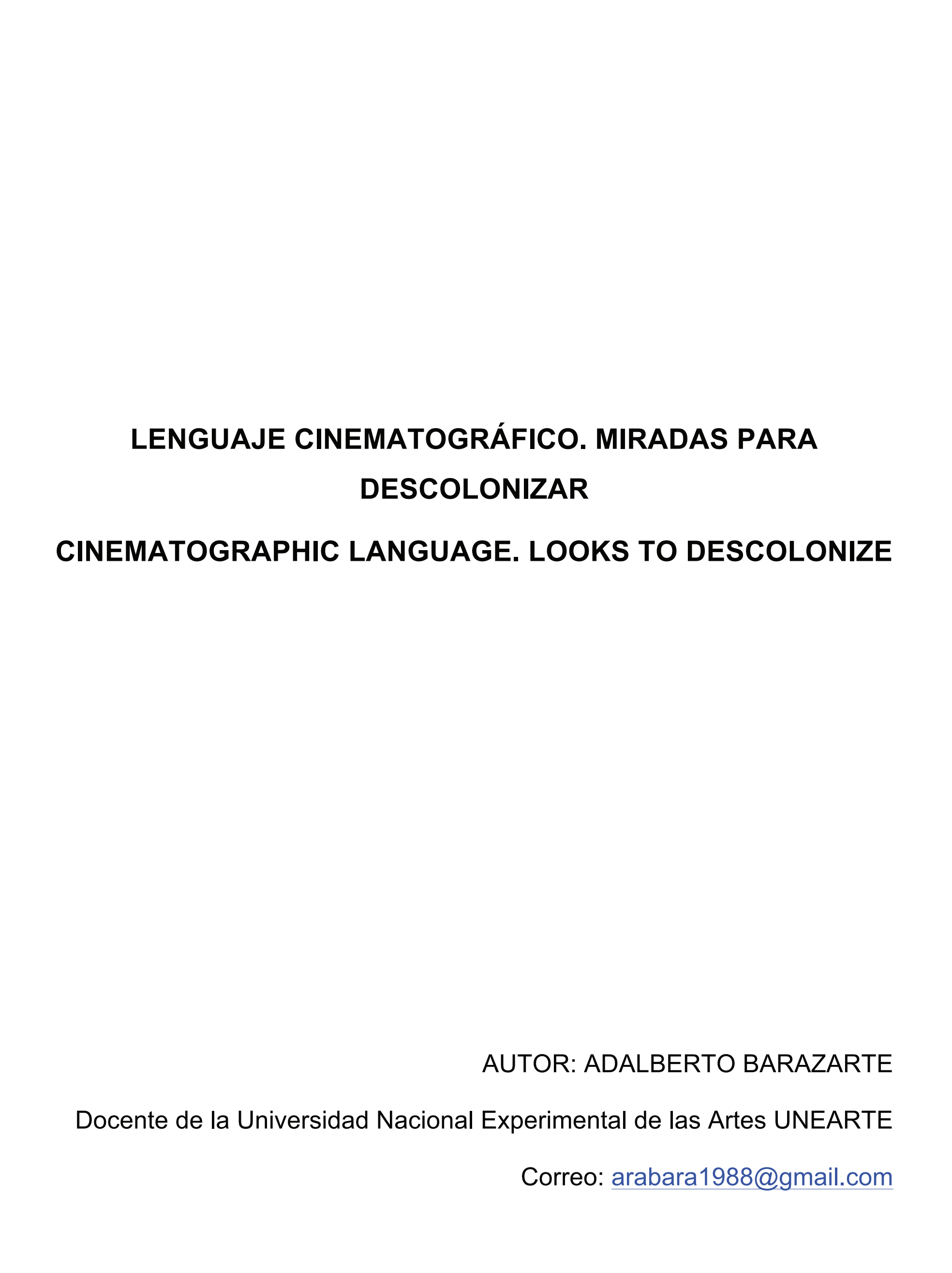
Miradas para Descolonizar

Editorial Académica Española

Cover image: www.ingimage.com

Publisher:
Editorial Académica Española
is a trademark of
International Book Market Service Ltd., member of OmniScriptum Publishing Group
17 Meldrum Street, Beau Bassin 71504, Mauritius

Printed at: see last page
ISBN: 978-620-2-16470-2



LENGUAJE CINEMATOGRÁFICO. MIRADAS PARA DESCOLONIZAR

CINEMATOGRAPHIC LANGUAGE. LOOKS TO DESCOLONIZE

AUTOR: ADALBERTO BARAZARTE

Docente de la Universidad Nacional Experimental de las Artes UNEARTE

Correo: arabara1988@gmail.com

RESUMEN

Este en un trabajo donde se propone proveer ideas descolonizadoras, reflexionar los epistemes colonizados, los *signos* epistemicos creados por *códigos* culturales eurocéntricos. El *Flashback* en cine es usado como herramienta *narrativa* a contar un pasado (memoria), se analizará su naturaleza ocurrido durante la ejecución de la "conquista de américa", se analizarán las películas **Cabeza de Vaca** (Nicolás Echevarría, México, 1990) y **Jericó** (Luis Alberto Lamata, Venezuela, 1991) las similitudes, sus *lenguajes estéticos narrativos* y semióticos generando el *repensar* de la historia durante la invasión, entrando en los *contextos* poscoloniales de los personajes, en los mundos epistemológicos, y el desarrollo del ser en cuanto a su entorno estructuras de pensamiento y los cambios fenomenológicos en el pasado, dándole paso a un sistema ideológico hegemónico de lo que se le determina el posmodernismo.

Palabras claves: descolonización, análisis cinematográfico, colonialidad, epistemologías del sur.

SUMMARY

This is a work where it is proposed to provide decolonizing ideas, to reflect the colonized epistemes, the epistemic signs created by Eurocentric cultural codes. The Flashback in cinema is used as a narrative tool to tell a past (memory), its nature occurred during the execution of the "conquest of America", the **Cabeza de Vaca** films (Nicolás Echevarría, México, 1990) and **Jericó** will be analyzed. (Luis Alberto Lamata, Venezuela, 1991) the similarities, their aesthetic narrative and semiotic languages generating the rethinking of history during the invasion, entering the postcolonial contexts of the characters, in the epistemological worlds, and the development of the being in terms of its environment thought structures and phenomenological changes in the past, giving way to a hegemonic ideological system of what is determined by postmodernism.

Keywords: decolonization, film analysis, coloniality, south from the epistemologies



A nuestros aborigenes

Tabla de Contenido

“Toda imagen del pasado que no es reconocida por el presente como uno de sus preocupaciones, amenaza con desaparecer de maneraa irrecuperable”

Walter Benjamin

Descolonización de la novela histórica latinoamericana argumentó que era el momento de "descolonizar nuestra literatura de quinientos años de alienación" (Vergara – 2002).

LA GESTACIÓN

En Venezuela el cine llega a finales del siglo XIX, en el teatro Baralt de la ciudad de Maracaibo 1897, con dos proyecciones que, a modo de juicio crítico, sería un nuevo inicio en el proceso de la expansión del mundo de la cinematografía instaurada en Venezuela, el impacto en la sociedad en aquellos años darán razones por la cual gobiernos como Cipriano Castro y su sucesor Juan Vicente Gómez tomarían el control y el empoderamiento de esta industria, dando continuidad a los procesos de mecanismo de control y dando cuenta el poder hegemónico cultural que representaba el cine, que años posteriores cambios se venían ejerciendo progresivamente y procesos transformadores que paralelamente ocurrían en otros espacios territoriales en el mundo.

Durante los años 20 en Venezuela se iniciaba la carrera cinematográfica con cortometraje basada en novela, La Trepadora 1924. Basada en la novela de Rómulo Gallegos dirección y guion: Edgar Anzola., en 1927 Juan Vicente Gómez crea el laboratorio cinematográfico en Maracay, con el fin de controlar las obras fílmicas producidas, en 1928 Amabilis Cordero crea el estudio cinematográfico en Lara, el proceso hegemónico cultural desde el cine, ha generado grandes influencias en la sociedad, tanto los fenómenos dado por las crisis políticas como los cambios económicos perpetrado gracias a la industria cinematográfica, las propuestas artísticas por comprender el entorno natural y ficticio que cineastas crean, los procesos ideológicos y espirituales que actúan de forma directa en la sique del ser humano, la transculturización generada por el mestizaje colectivo, la diversidad pluricultural del lenguaje, y como convencer a una masa social como debemos vivir *-modelos de desarrollo capitalista- (Grosfoguel 2006),* la inoculación de ideas sobre la ética y la moral *-la culturalidad como herramienta de colonización- (Walter Benjamin 2006).* La inducción de la imagen colectiva y la creación de narrativas de hechos ficticios, acodado con la ciencia y el efecto psicológico intrinsico que crea la cinematográfica, es la que nos hace generar un efecto de acercamiento sensible ante el mundo recreado por la forma, luz y color, el cine nos hace creer que es posible soñar gráficamente en fotogramas usando la luz desde las ideas para controlas estereotipos estéticos y dialécticas pasivas, es el realismo onírico la cual juega un papel importante, una imagen dice más que mil palabras, pero, ¿cuáles palabras? ¿Qué imagen? ¿Bajo qué filosofía y epistemes está contemplada la imagen?, como anteriormente se

ha comentado la influencia del procesamiento de la imagen se ha comprendido como una ciencia del descubrimiento de un nuevo lenguaje del *objeto-imagen*, la semiología del objeto en su naturaleza y los aspectos diversos alternativos de la semiótica visual. Son los elementos que han tenido y han jugado un papel protagónico en la incorporación de nuevas narrativas fílmicas para mantener una cultura hegemonica controladora y colonizadora, a las antiguas costumbres moralistas y éticas eurocéntrica y americanas, desde Hollywood y su imperio del cine hasta los pequeños imperios cinematográficos, descolonizar la cultura y el papel del micropoder será parte de este proceso investigativo para develar ideas para descolonizar el cine desde otra mirada del *NO SER –Fanon 1952*. *"el arte relacional produce encuentros inter-subjetivos a través de los cuales se elabora colectivamente significado, antes que en el espacio del consumo individual" (Bourriaud, 2002, pp. 17-18).*

LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA DEL PASADO

El “reconocimiento” de una imagen del pasado se manifiesta necesariamente en un cierto modo de representación. Su estructura y la manera como esta se ofrece podrían propiciar distintas interpretaciones. Y la singularidad de su significado dependerá de quien realiza cada lectura y desde que posición. Este conjunto de afirmaciones algo esquemáticas parece coherente y estable. Pero tal estabilidad se ve amenazada si nos referimos a los componentes “peligroso” de la afirmación realizada por Benjamín: a las posibilidades de perder un pasado (de borrar una historia) al no transformarlo en una preocupación de nuestro presente, y, de la misma manera, a la idea de no ser capaces de recuperar ciertos segmentos de ese ayer. Este último caso se refiere a la carencia de representaciones (de imágenes) de tales segmentos o a la imposibilidad

de la representación misma de capturar una totalidad. Desde que el material audiovisual desafió la disciplina de la historia en su forma escrita, varios investigadores, Hayden White, Sorlin y Rosenstone, entre otros- han llevado a cabo diversas investigaciones acerca de la naturaleza de las películas históricas de ficción. Más que caracterizar el firme histórico bajo categorías generalizadoras, me pongo a estudiar dos películas realizadas en la última década, cuyo tema es el encuentro entre la cultura europea y la americana durante el siglo XVI, lo que comúnmente se conoce como el "descubrimiento y la conquista" de América.

El objetivo aquí no es llevar a una teoría totalizadora sobre la representación histórica audiovisual, sino encontrar las posibles asociaciones y diferencias fenomenológicas entre distintas formas de representar el pasado y sus funciones como explicaciones localizadas de la historia en las sociedades occidentales –sociedades que han sido definidas, en términos posmodernos, a través de visiones fragmentadas del mundo.

En vista de que se celebró en 1992 el quinto centenario del primer encuentro oficial entre Europa y américa, la última década ha sido testigo de una proliferación particular de discursos cinematográficos y televisivos –producciones nacionales e internacionales- que ejemplifican la amplia variedad de concepciones contemporáneas que existen sobre estos eventos. Estos textos difieren significativamente tanto en sus perspectivas

como en sus elementos cinematográficos y en sus contextos de producciones, sin embargo, tienen características comunes: un mismo tema que es la conquista de américa, refieren principalmente (pero no solamente) al siglo XXI y tocan, de una forma u otra, el choque cultural entre europeos y americanos, Todorov ha dicho: *"el descubrimiento de américa es lo que anuncia y funda nuestra identidad presente, aun si toda fecha que permite separar dos épocas es arbitraria, no hay ninguna que convenga más para la marcar el comienzo de la era moderna que el año 1492".* Como un juego de espejos, el periodo histórico que es el foco de los discursos históricos que analizare, es el lapso en el cual el sujeto unificado y los discursos unificados para explicar el mundo se constituyeron una unidad y universalidad que se pone en cuestión en este ensayo.

El análisis de películas y videos alrededor del quinto centenario del "descubrimiento" también es significativo, si consideramos que el año 1992 se convirtió en un hito histórico en la cultura occidental en torno del cual se generaron muchos textos culturales. No solo películas, serie de televisión y videos experimentales, sino también muchos trabajos académicos reafirmaron, con su aparición, la idea de que ese era un ano crucial. Así, resulta casi obligatorio preguntarse ¿Por qué la idea de "500 años después" se vuelve tan relevante para nuestra constitución cultural?, ¿Por qué estos eventos históricos particulares resuenan en el presente con tantas voces? Analizando películas hechas alrededor de este periodo, rastreare los debates sobre la representación histórica en tanto estos son reflejados en algunos textos cinematográficos contemporáneos.

El tema que conecta las películas me permitirá leerlas como reacciones, variables y localizadas, a una circunstancia histórica especifica. Es decir, los textos tornan, "signos de la historia", o lugares de negociación de sentidos, que poseen implicaciones políticas particulares que se reflejan en las escogencias dietéticas, miméticas y narrativas. Adicionalmente, parece ajustado decir que, además de que hablan de una historia, son hechos históricos en sí mismos. Así, a través del análisis de narrativas, sugeriré cuales son las implicaciones políticas e ideológicas que las escogencias textuales presuponen. De esta manera, me propongo desconstruir las formas en que los textos históricos audiovisuales forman parte de narrativas localizadas, que a su vez contribuyen a la configuración de nuestra realidad disputada y múltiple.

EL DEBATE DEL “DESCUBRIMIENTO”

Una historia que atañe a tantas culturas es propensa a ser reformulada por miríadas de ópticas distintas. En 1492 comienza la disputa por el dominio del mundo entre hispanos, sajones, lusitanos y franceses, es también el inicio de la defensa y subordinación de las culturas indígenas ante la cultura invasora. Luego empieza el hostigamiento, secuestro y comercio de los africanos que sin trasladados a américa. Así, la magnitud de las consecuencias de estos históricos explica la atención que tales eventos recibieron alrededor de la fecha en que se conmemoro el quinto centenario de la llegada de Colon. El legado que han dejado tales historias justifica la dimensión de la presente controversia y el debate.

Pero es solo 500 años después cuando la diversidad de voces y opiniones se multiplica. Hace 200 años, en tiempos de la independencia de los países americanos, aun se honraba a la empresa y al hombre de Colon. En Estados Unidos, por ejemplo, se funda la Universidad de Columbia y se crea el distrito de Columbia para colocar la capital de la nación.

Sin embargo, América Latina, el significado. Colon representaba los primeros pasos del dominio español, del cual los independentistas buscaban liberarse. Luego, hace solo 100 años la figura del almirante aparecía como el ímpetu de progreso y expansión, signos del comienzo del siglo XX. Colon era entonces un héroe romántico con un espíritu sublime e inspiración divina. Es apenas hoy cuando el repudio a la visión oficialista de la historia del llamado “descubrimiento” se ha esparcido y popularizado internacionalmente: es solo hoy cuando esta historia es parte de un debate abierto en constante renovación.

Las películas estudiadas aquí dan cuenta de algunas de las perspectivas en contienda en el presente. Miran críticamente al colonialismo y así opinan sobre ciertos discursos racionalistas que predominan en las concepciones de lo que es la historia en nuestros días. Justamente el centro de este trabajo es ver como ciertos discursos audiovisuales diversifican las miradas y abren espacios de enunciación apagados e invisibles para otras épocas, pero que hoy iluminan nuevas maneras de ver el mundo y de concebir nuestro pasado.

Convergencia del YO y del OTRO

El "reconocimiento" de una imagen del pasado se manifiesta necesariamente en un cierto modo de representación. Su estructura y la manera como esta se ofrece podrían propiciar distintas interpretaciones. Y la singularidad de su significado dependerá de quien realiza cada lectura y desde que posición. Este conjunto de afirmaciones algo esquemáticas parece coherente y estable. Pero tal estabilidad se ve amenazada si nos referimos a los componentes "peligroso" de la afirmación realizada por Benjamín: a las posibilidades de perder un pasado (de borrar una historia) al no transformarlo en una preocupación de nuestro presente, y, de la misma manera, a la idea de no ser capaces de recuperar ciertos segmentos de ese ayer. Este último caso se refiere a la carencia de representaciones (de imágenes) de tales segmentos o a la imposibilidad de la representación misma de capturar una totalidad.

El debate que se abre aquí a partir de la afirmación de Benjamín desenfunda una serie de preguntas que, en referencia a la poscolonialidad, forman parte de las múltiples deliberaciones contemporáneas. La revisión de los espacios poscoloniales en nuestro mundo actual –aquellos de las naciones políticamente independizadas (aunque cultural y económicamente interdependientes) y aquellos de las diásporas nos abre posibilidades para reconfigurar las estructuras de percepciones y pensamiento que han dado cabida a las formas presentes de hegemonía inter e intranacional. Y algunos de estos discursos pueden desestabilizarse, es decir, las relaciones de poder y lo que ellas representan pudieran reconsiderarse y reformularse en la representación misma. En consecuencia. A través de ciertas representaciones, nuevas historias podrían resurgir desde un pasado hasta ahora invisible.

Bajo esta luz, las películas **Cabeza de Vaca** (Nicolas Echevarria, Mexico, 1990) y **Jericó** (Luis Alberto Lamata, Venezuela, 1991) aparecen como reinterpretaciones poscoloniales de la conquista española de América, así como las reformulaciones de los sistemas de pensamientos del imperio que emergió en el siglo XVI. Pero, más interesante aun, ellas son un intento por recobrar ciertas historias (generando relatos e imágenes) que fueron casi absolutamente borradas o solo contadas desde la perspectiva de los colonizadores las historias de los pobladores originarios de América.

Solo algunos manuscritos que se mantienen como el legado de la vida indigencia precolonial fueron producidos por curiosos españoles interesados en las costumbres de estos sujetos para ellos extraños. **Cabeza de Vaca** y **Jericó** son, entonces, reconocimientos de formas distintas de ver el pasado si lo imagináramos desde las perspectivas de los sujetos inestabilizados o menos poderosos de la conquista. De esta manera, estas películas continúan una tradición de textos que desafían los relatos oficialistas de la historia. Así, en estos filmes convergen ciertos discursos pasados y presentes de resistencia, y todos son, inevitablemente, una preocupación de nuestra contemporaneidad. Pero, ¿de qué se tratan estos discursos? ¿Cuáles son las tradiciones que ellos fracturan y cuales las que refuerzan?, ¿Qué es lo que está realmente jugándose en estas películas?

Como veremos en el análisis que sigue, estos textos cinematográficos ejemplifican formas de involucrarse con historias marginales que, en última instancia, señalan un desafío ideológico profundo, un desafío a los sistemas de pensamientos que ayer y hoy han fortalecido las exploraciones culturales e ideológicas que ocurren entre ciertas regiones del mundo. Parece entonces necesario desviarnos un momento para explicar, aunque, brevemente, algunas perspectivas críticas que en el último siglo han interrogado el discurso dominante de la racionalidad en las sociedades occidentales.

DESAFIO DE LA RACIONALIDAD: la otredad

En la historia lo que se ha llamado "el otro" es una alteridad que no se estabiliza, que cae en un círculo dialectico. Es el otro en una relación ordenada jerárquicamente, en la cual, "el mismo" es quien rige, domina, define y asigna "su" otro.

Helene Cixous

En su libro *Profetas de lo extremo*, Allan Megill, explica como en el siglo XIX hubo respuestas de la *intelligentzia* a la pretensión de los seguidores de la ilustración de gobernar la sociedad humana de acuerdo con leyes que se modelaban según los requerimientos de la ciencias dura. Tales desafíos cuestionaban desde entonces las formas rígidas en la razón pura determinada el mundo. Y tales posiciones críticas fueron consecuencia de coyunturas políticas como el régimen del terror que irrumpió después de iniciarse la Revolución Francesa o fueron una reacción directa a posiciones teóricas y metodológicas que parecían disonantes con las necesidades expresadas por el pensamiento romántico o por una filosofía como la de Nietzsche. Sin embargo, en nuestro siglo el desafío al racionalismo ha tenido causas propias. Su pico estuvo durante la Segunda Guerra Mundial y continúa en el presente con acercamiento que hacen énfasis en la crisis y la incertidumbre de la modernidad.

En su intento por dilucidar los mecanismos de dominación de la sociedad capitalista como un todo, Theodor Adorno Y Max Horkheimer, durante los años 40, rastrearon hasta la ilustración las fuerzas que han guiado los mecanismos represivos en este siglo. A partir de la revisión de los fundamentos marxistas que iluminaban su pensamiento, ellos concluyeron que la idea de que el hombre debe “dominar” a la naturaleza y la civilización potencia la noción implícita de que exista de unos seres humanos sobre otros, una noción que ha sido esencial para las formas en que se han manifestado el totalitarismo y la industrialización. Según Matin Jay, Adorno y Horkheimer sugerían que, llevado a un extremo, el

racionalismo formal e instrumental culminaban en el barbarismo y los horrores del siglo XX. “La ilustración, que había tratado del liberar al hombre, irónicamente había servido para esclavizarlo con medios mucho más eficaces que nunca”. Bajo estas premisas teóricas, la sociedad occidental pudo construir su propia Otredad interior.

A partir de la revisión de los fundamentos marxistas que iluminaban su pensamiento, ellos concluyeron que la idea de que el hombre debe “dominar” a la naturaleza y la civilización potencia la noción implícita de que exista de unos seres humanos sobre otros, una noción que ha sido esencial para las formas en que se han manifestado el totalitarismo y la industrialización. Según Matin Jay, Adorno y Horkheimer sugerían que, llevado a un extremo, el racionalismo formal e instrumental culminaban en el barbarismo y los horrores del siglo XX. “La ilustración, que había tratado del liberar al hombre, irónicamente había servido para esclavizarlo con medios mucho más eficaces que nunca”. Bajo estas premisas teóricas, la sociedad occidental pudo construir su propia Otredad interior.

Desde un contexto político e intelectual distinto, el posestructuralismo francés también ha cuestionado la forma como la racionalidad se ha regido como la manera legítima y universal de construir el mundo. Según Robert Young, si la revisión de la racionalidad por parte de la escuela de Frankfurt estaba directamente vinculada con la desviación de las sociedades modernas hacia el fascismo, los posestructuralistas elaboran una crítica de la razón como un sistema de dominación en un contexto y periodo históricos más amplios y más largos. No solo toman en cuenta el viraje de

la racionalidad hacia el fascismo (un desvío interno). sino que incluye la historia del colonialismo y el imperialismo occidental como síntomas de una irracionalidad que ya estaba establecida y era justificación para ciertas formas de comportamiento represivo, mucho antes de que irrumpieran las guerras en la Europa misma.

Basada en las premisas del posestructuralismo, una perspectiva poscolonial el estudio de los legados de la colonialidad en los estadios más recientes de independencia política explora las diferentes narrativas, los propósitos y los periodos históricos a manera de destituir los presentes discursos y políticas que mueven al mundo. El crítico poscolonial contribuye actualmente a la definición de un campo cuya mira está en el análisis del discurso colonial, así como en el perenne problema de explicar la contemporaneidad a partir del estudio de las epistemologías coloniales heredadas. El examen de la colonialidad le abriría camino al crítico poscolonial para entender los discursos de poder, y así le permitiría formular historias alternativas. En este marco, la historia entra en el reino de la diferencia: surgen las posibilidades de reimaginarla de producir historias a través del ojo del Otro.

Bajo estas premisas, examinare hasta qué punto y de qué manera las películas **Cabeza de Vaca** y **Jericó** dialogan con algunas de las nociones explicadas. Consecuentemente, intentare ubicarlas como desafíos contemporáneos (si bien parciales) a la racionalidad del mundo posmoderno y, de esta manera, como criticas al propio discurso tradicional de la historia.

FLASHBACK, Viaje interior: la memoria personal como historia

La película **Jericó** empieza con una imagen difícil de descifrar. Es una perspectiva vertical de indígenas dando vueltas alrededor de un asta central. Como esto ocurre en la casi absoluta oscuridad (desde todo punto de vista es una imagen oscura), es imposible distinguir los cuerpos, solo vemos la luz de las antorchas desplazándose lentamente en círculos, mientras escuchamos una voz femenina extradiagetica (una voz off) que dice:

> *"este es un diario escrito al revés. Pues así voy remontando las memorias de mi horror. Aquí doy fe de mis recuerdos, porque has de saber Dios de mis mayores que aun te llamo aunque no me escuches, y que Jericó no ha caído, Jericó está en el alma".*

El inicio de la película nos provee desde ya de elementos que van ser primordiales para entender como se ha construido esta historia. Primero, la voz extradiagetica relata la película como un diario. Como tal, ya garantiza cierta forma de verdad, o al menos lo hace en cuanto a la convención de su forma retórica. Un diario es esencialmente la conversación del autor (el hablante, en este caso) consigo mismo, con su propia conciencia. Por eso, aparentemente estaríamos frente a una fuente fiel a los eventos. Además, en este casi en particular, el diario funciona también como una confesión o una conversación directa con Dios. Por consiguiente, estaríamos atestiguando, aparentemente, la conformidad y las dudas de una mente religiosa. Segundo, el hecho de que el diario haya sido escrito *"al revés"* refiere a unos eventos que se cuentan como ya pasados, como *memoria*, tal como dice claramente el personaje. La memoria personal muestra, en este caso, una versión institucional de los mecanismos de la conquista. Es la memoria de un sujeto del reino que no pertenece, necesariamente, a la nobleza o algún linaje. Así, la *percepción* de una persona común y corriente, pero que forma parte de una fuerte institución (la Iglesia), se valora como una forma de historia. Tercero, que la voz del diario de Santiago (el fraile protagonista) sea femenina *desintegra la subjetividad del personaje principal* una desintegración que llega a un clímax más adelante en la película, cuando él es incorporado a la cultura indígena. En ese momento, la imagen inicial cobra nuevos sentidos, justo cuando parámetros culturales de Santiago colapsan y él se rinde a los designios de una vida desconocida. Así, ya la primera imagen de la película en la conjunción con la voz extradiagetica son indicios

prematuros de la transformación del yo que sufriría Santiago.

La segunda película que nos concierne, **Cabeza de Vaca,** está construida como un *Flashback.* El filme comienza en 1536, en un campamento español en la costa del pacifico de lo que hoy es México. Un grupo de cuatro españoles que están casi totalmente desnudos empiezan a cubrirse con vestimenta europea. Uno de ellos murmura: "...ocho años...". El protagonista Alvar Núñez Cabeza de Vaca esta entre los inadaptados, y permanece en una suerte de trance del cual parece difícil que salga. Llora y ríe, y la película se transporta a 1528, a la costa del atlántico, en la Florida. Podemos resaltar algunos aspectos de esta escena. Primero, que la película utilice el recurso del *FlashBack* señala ya una forma de *memoria,* en este caso, es la memoria de Cabeza de Vaca, cuyo libro *Nafragios* inspiro el relato de esta película. Como en el caso anterior, la recolección personal de ciertos eventos ofrece una perspectiva única del encuentro con el Otro, un recuerdo que, según la película, cuestiona las formas mediante las cuales el proceso de la conquista impuso una cultura sobre otra.

Segundo, desde un principio puede verse como la idea de un tiempo histórico cronológicamente ordenado y medido es desafiada, en cuanto se confronta a una conceptuación temporal distinta. Ocho años transcurren entre el inicio y el final de la película, pero es un intervalo del cual los náufragos solo toman conciencia una que arriban de su largo viaje hacia

su cultura española original, o al implante de ella en una tierra ajena. Durante ocho años ellos atraviesan una extrañeza en donde el tiempo y el espacio son percibidos bajo parámetros distintos. En consecuencia, las formas de memorias también son distintas. La desconexión entre las escenas y la no casualidad son predominantes en la manera como se articulan los segmentos de la *narrativa,* y, por lo tanto, dominan como formas de *subjetividad* en este filme. Esto resulta evidente cuando recapitulamos secuencialmente los acontecimientos del relato. Aunque hay una coherencia general en la historia, los eventos no están conectados y su organización parecería, en cierto modo, aleatoria.

Tercero, el hecho de que los personajes principales se cambien la vestimenta, de los guayucos a los típicos trajes españoles de la época, refuerza la idea de una invención traumática y radical. No solo sufren una transformación física, sino que también experimentan, si se quiere, una transformación filosófica, en vista de que se encuentran en la zona intermedia entre dos culturas que en muchos sentidos resultan irreconciliables. Los personajes encontraron en la dimensión del Otro y devinieron en sujetos extraños a sí mismos.

Ambas películas proponen una visión de la historia particular a través de la reconstitución de una forma de memoria que critica los discursos tradicionales del pasado, por la propia manera como se manifiestan. Refiriéndose a **Cabeza de Vaca**, Joanne hershfield afirma que:

> *"A través del énfasis en la frecuentemente incoherente naturaleza de la memoria, en la atención que presta a la fuerza motivadora del deseo individual para la producción de la historia y en la exploración del proceso dialogo de identificación, la película de Echeverría propone un examen crítico de las narrativas convencionales de la conquista"*

¿Dónde está la España?

Estas dos preguntas sintetizan, respectivamente, el conjunto de valores cuestionados en las dos películas estudiadas aquí. A través de ellas, todo el sistema axiológico de la sociedad española del siglo XVI se desestabiliza. Y tal desestabilización puede ser leída en la *estructura semántica* y en la *narrativa* de las películas, así como en el uso particular de los códigos. De aquí en adelante veremos las estrategias con que ambas películas rompen el equilibrio de las estructuras ideológicas

españolas que ya estaban en pie antes de la conquista. Así, los discursos obligan a una revisión de la concepción misma del ser europeo. Y, en consecuencia, veremos cómo ambas historias critican *la racionalidad* y la constitución del sujeto moderno los legados epistemológicos, del mundo occidental, y, por lo tanto, son un desafío a la naturalización de una historia tradicionalmente lineal, cronológica, homogénea, que se erige como universal.

¿Dónde está, Dios?

> *¿Qué extraños demonios pusiste en mi camino?... Una tierra nueva debe estar habitada por diablos nuevos. Los otros han de haberse quedado en la vieja Europa. Dios, si multiplicas mis fatigas y dolores, ha de ser menester que multipliques también mis amores, pues ya cargo a mis espaldas con el peso muerto de una duda.*
>
> *Fraile Santiago en* ***JERICÓ***

El fraile Santiago tiene un conflicto central en la película **Jericó.** Es la confrontación entre “el segundo universo de sus libros” y “el viento, la tierra, el hombre...”, esto es, el enfrentamiento con la realidad desnuda del Nuevo Mundo. Él había pensado, como confiesa a través de la voz en *off*, que su destino estaba junto a los pupilos que admiraran sus exposiciones en latín y teología. Sin embargo, se encuentran en la verja de lo desconocido, en un mundo donde sus habilidades intelectuales que se dirige al Mar del Sur y que es liderada por un explorador alemán, sufre los embates del viaje. En el inicio, deben cruzar un rio, y en el cruce la balsa con las pertenencias de Santiago se vuelca. El, sin saber nadar, se lanza para tratar de recuperar sus posesiones más preciadas, sus libros. El último plano de la secuencia muestra un libro aislado a la orillas del rio un mono que camina por la superficie, mientras se escucha la voz femenina extradiegetica que dice:

> *“que seguro era el universo de mis libros, que exacto el orden de mi biblioteca, sublime escudo de ideas de donde crees que el caos de la tierra no te alcanza. Pero, ¿de qué sirven la belleza y la justicia encerradas en códices y estanterías? Este es el mundo y aquí nos quiere El. Que su palabra viva en cada cosa y pensamiento”*

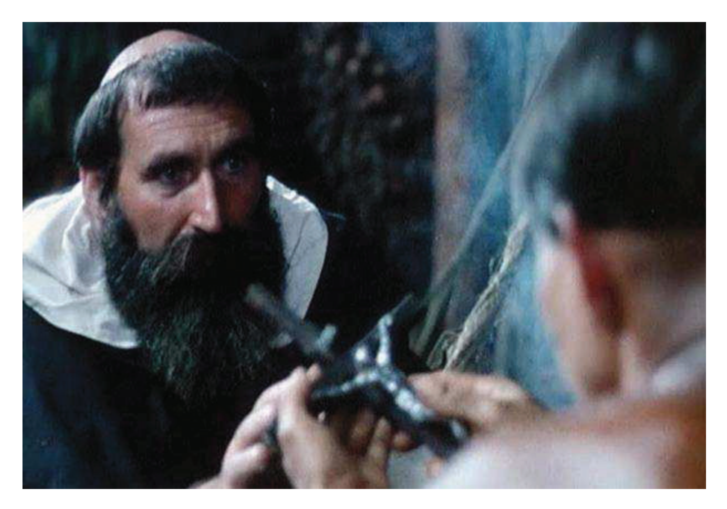
Esta secuencia es representativa del desplazamiento profundo de una manera de ver el mundo por otra. La España medieval, hasta el siglo XVI, se encontraba en terrenos seguros cuando aprehendida las claves del mundo físico y filosófico, sus valores éticos y religiosos, a través de la repetición de los textos clásicos. Pero, repentinamente, nuevas experiencias más allá de los océanos empezaron a contradecir las antiguas escrituras, y nuevas formas de percepción llevaron a métodos más directos (en vista del contacto inmediato con novedosas realidades físicas y mitológicas) para descifrar el mundo. En este sentido, Anthony Grafton explica:

> "*En 1492, todos los europeos con educación sabían dónde yacía el conocimiento poderoso. Estaba cometido en textos que poseían autoridad: la biblia, los trabajos filosóficos, históricos y literarios de los antiguos griegos y romanos, y en algunos trabajos modernos que poseían, inusualmente una gran autoridad".*

Y luego continúa:

> *[El] nuevo entendimiento del mundo creció desde raíces planteadas fuera del reino del aprendizaje. Y extrajo mucho de lo que requería para su mantenimiento de una en particular: el movimiento liderado por hombres de la práctica, más que por escolásticos, y que los europeos llamaron el descubrimiento del Nuevo Mundo".*

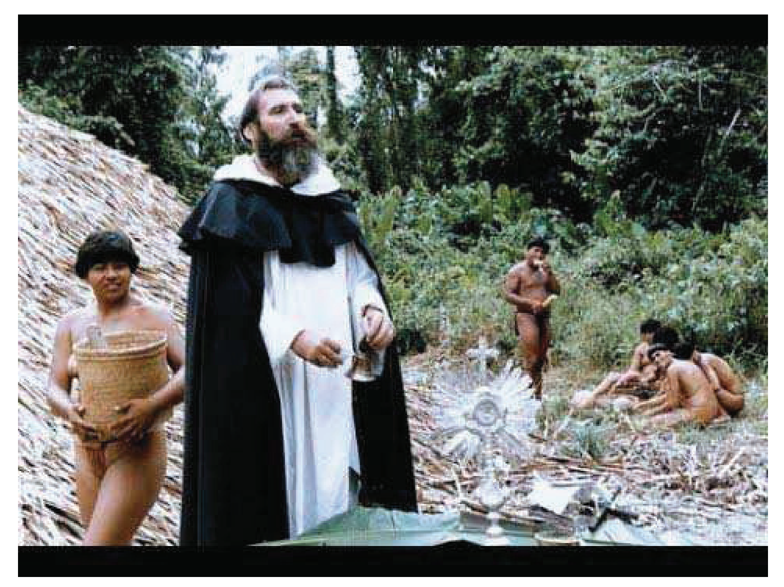
Esta idea está clara en la película. Santiago vive en un periodo de transición en el cual el europeo experimenta la transformación de su subjetividad y, con ello, la transformación epistemológica de un mundo. No obstante, el viaje interior de Santiago se lleva a cabo en dos etapas que van mucho más allá del proceso vivido por la mayoría de los europeos: el cuestionamiento y el abandono de su doctrina religioso- filosófica, y la asimilación a un grupo de creencias totalmente desconocidas para él.



FOTOGRAMA. FILM. JERICÓ. LUIS ALBERTO LAMATA VENEZUELA. 1991

Para Santiago, estar frente al Nuevo Mundo es, en principio, estar frente al horror Él es testigo de cómo un indígena prefiere sacarse los ojos de las cuencas antes de decirle a los españoles lo que ha visto. Es testigo de las consecuencias de la violencia española sobre comunidades pacíficas. Y es también testigo del canibalismo, cuando dos desertores españoles deciden matar y comerse a un indio que les servía. Luego que una comunidad indígena captura a Santiago, los *códigos* y con ello al atmosfera de todo el filme cambian drásticamente, y es en este momento cuando comienza su metamorfosis. La mitad del tiempo fílmico total de la película se utiliza para exponer el proceso de adaptación de Santiago a la nueva vida y cultura. Esto es *significativo*, en cuanto el texto privilegia, inusualmente, la exposición de las fronteras indígenas de existencia.

Ellos hablan *su lenguaje*, se visten a *su* manera, llevan a cabo *sus* rituales, y se comunican con *sus* deidades, y los esfuerzos de Santiago por cristalizarlos son siempre de fallidos.



FOTOGRAMA. FILM. JERICÓ. LUIS ALBERTO LAMATA VENEZUELA. 1991

El estilo de la película cambia en esa segunda parte. La cámara en mano es el recurso más utilizado, en comparación con las imágenes más estáticas que representaban al mundo hispánico. Hay un alto contraste entre el interior de la vivienda comunitaria y el brillante bosque tropical: los comercios extradiageticos del diario de Santiago son muchos frecuentes; y

el dialogo hopi predomina, incluso sacrificando nuestra propia comprensión de lo que se dice (y ubicándonos, en ese sentido, en una posición similar a la de Santiago). De esta forma, el estilo de la película, el uso de los *códigos*, se unifica con la idea del cambio de subjetividad del personaje principal. La escena crucial en este proceso de transformación ocurre cuando los líderes de la comunidad deciden iniciar a Santiago en una nueva realidad, a través de una experiencia narcótica. Mientras le soplan yopo fuertemente en la nariz, la voz extradiegetica del diario dice:

> *"¿qué oscuras sombras habitan mi espíritu? Un universo de demonios devora mis entrañas. Pero son ajenas, ¿no serán parte de mi carne y de mi alma? (...) ¿y si les dejase gobernarme? Dios, llamo a tu casa y no me abres. Un circulo de fuego me asfixia es el anillo de mis miedos.*

Es interesante hacer notar que esta escena en particular se lleva a cabo en una cueva, como si se penetrara en el interior, en el inconsciente del personaje. La perspectiva de los planos es curva, representando la visión distorsionada de Santiago, y finaliza cuando el corre desesperadamente entre llamas y abre los brazos sobre una roca, a la vez que grita vigorosamente. La escena señala una inmersión en una realidad distinta y, como refiere la voz transcrita, nos remite a la imagen inicial de la

película: el círculo de fuego en donde Santiago se siente abandonado por Dios y finalmente sucumbe a los designios de su nueva vida.

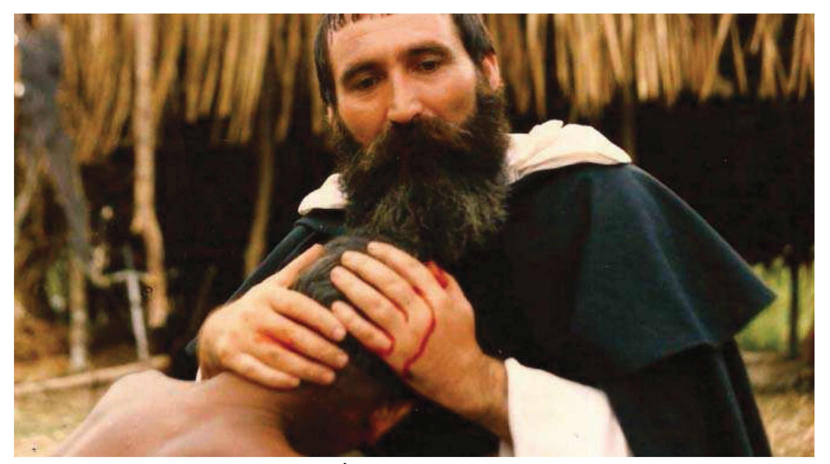
¿Dónde está la España?

Naufrago: ***"****¿es esta toda la España que nos queda? Estos barcos son España. ¿Dónde, donde están nuestros barcos?*

Capitán Narváez: *"a partir de ahora que cada quien haga lo que mejor le parezca para salvar la propia vida... cada uno para el santo que lo cuida y no hay más autoridad. Aquí se acabó Españ*a".

El dilema geopolítico expresado en estos fragmentos de dialogo de **Cabeza de Vaca** comprende más de lo que parece. Es una cuestión ontológica acerca de lo que *es* el imperio emergente, una definición de su mismidad: donde, cuando y como un pedazo de tierra comienza a pertenecer a una nación. Comprende también una interrogación ética e ideológica acerca de los derechos de un grupo de seres humanos a ejercer autoridad en tierras y culturas ajenas, e, inversamente, acerca del derecho de autodeterminación de las culturas y/o naciones a concebir su propio destino.

Este conjunto de preguntas que formula sugerentemente esta película refiere a un contexto pasado pero también a un cuestionamiento presente a las formas como racionalizamos y validamos nuestras historias.



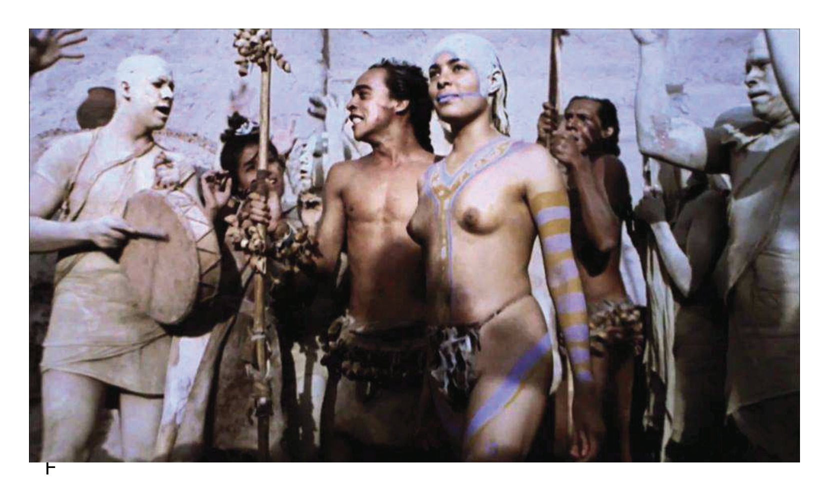
FOTOGRAMA. FILM. JERICÓ. LUIS ALBERTO LAMATA VENEZUELA. 1991

En **Cabeza de Vaca,** el personaje principal, Alvar Núñez Cabeza de Vaca realiza un viaje (literal y figurativamente) hacia el occidente y al igual que Santiago en **JERICÓ** es iniciado en las formas de vida aborigen, llegando a ejercer un rol aún más radical: él se transforma en un curandero indígena. En un principio, vive como el esclavo de un brujo y allí experimenta en carne propia el dolor de estar ausente de su cultura y de ser un prisionero. En esta etapa, hay una escena crucial en la que Alvar

intenta recobrar su mismidad en el campo del Otro. Trata de escapar de su esclavitud, pero corre en círculos, hasta caer exhausto a los pies de sus opresores. Allí comienza a gritar:

> "*Dios, que hago yo aquí... en este mundo... [Dirigiéndose a los indios] hablo y hablo y hablo porque soy más humano que vosotros, porque tengo un mundo, aunque este perdido... tengo un mundo y un Dios, creador del cielo y de la tierra, y vosotros también los ha creado Dios. Me llamo Alvar Núñez Cabeza de Vaca, tesorero de su majestad... y esto son las Indias y yo soy de Sevilla*"

Es evidente que Alvar busca recobrar su mundo a través del *lenguaje*. Al nombrar, ubicar las cosas en su propia escala de valores, trata de encontrar así la autoridad para aprehender, desde un punto de vista, la nueva realidad. Como Colon y muchos de los colonizadores que le siguieron, Alvar identifica su yo con el universo, y sus valores con los únicos existentes. Para el, el mundo se rige por una única visión. Pero, por su falta de poder en esta escena, el nombrar no conlleva la fuerza que usualmente poseía para los conquistadores. A partir de este momento, Alvar debe seguir al brujo y, sin mucha opción, aprende sus artes o, desde otro punto de vista, adquiere sus poderes.



F

FOTOGRAMA. FILM. CABEZA DE VACA. MEXICO. 1990

En una escena crucial, cuando el brujo realiza un ritual de curación. Alvar casi involuntariamente empieza su propia danza ritual. Su expresión corporal y gestos se transforman, su cuerpo parece desarticularse, toma posturas inusuales, literalmente adquiere una estructura distinta y, desde un punto de vista, la choza y la gente alrededor comienza a girar, después de volver a conciencia, el brujo le devuelve la cruz cristiana que le había arrebatado previamente y le dice: "...manos... mis manos". En este acto, Alvar se transforma en medio y ejecutor de sus poderes curativos. Y, a la misma vez, su propio cuerpo sintetiza la espiritualidad europea (a través de la cruz) y la de los nativos. El brujo le otorga su libertad.

Pero una iniciación aún más sorprendente ocurre cuando Alvar está en una cueva (el lugar en que también se llevó a cabo la iniciación de Santiago). En un delirio, Alvar ve imágenes de la balsa donde viajaba después del naufragio y escucha al capitán que dice: "aquí se acabó España", como si el trance señalara para el abandono final de su sistema de valores. Luego, ve la imagen de un fraile y la de su abuelo insultando al brujo en una escena anterior, una vez más, la imagen expresa la síntesis de ambas culturas. Luego se ve la imagen de Alvar mismo tembloroso entre la nieve mientras dice: "Me estoy muriendo", una vida muere mientras otra florece. Finalmente, se ve al brujo, su maestro de en las artes curativas, y un árbol en llamas. El fuego es, nuevamente (como el circulo de fuego de **JERICÓ**), una metáfora de renunciación y transformación.

La descripción de la escena anterior y las interpretaciones sugeridas resultan importantes pues son indicativas de la desintegración de un sistema racional, la cual se representa, por ejemplo, en la factura de la lógica de la narrativa y en el uso particular de los *códigos*. Para Alvar, España termina allí, en la cueva, y una vida de integración con los indígenas comienza. De allí en adelante, Alvar interactúa con tribus diferentes, algunas menos amigables que otras, y anda por los caminos curando enfermos y moribundos, El mismo toma de una aprendiz, un joven

indígena, hasta que nuevos *signos* de la presencia hispánica lo llevan dolorosamente a renunciar a su nueva identidad, una identidad que pudo mantener durante su pasaje por el espacio de la Otredad.

Después de su viaje de transmutación, Alvar revive la cuestión inicial; le pregunta a uno de los soldados españoles que lo encuentran si esas tierras son España. Esta vez, la interrogación carga el peso de su existencia tras haber *conocido* y haber *sido* el Otro. La experiencia de alteridad de Alvar desafía y cuestiona la lógica de apropiación del imperio.

MÁS ALLÁ DE LA RAZÓN

> *"quien ha sufrido como yo he sufrido ya lo sabe todo... si me dicen loco no es haber perdido la razón, es por haberlo perdido todo menos la razón".*
>
> ***Santiago en Jericó***

“contar mentiras como ellos... Estebanico. ¿Por qué no contamos la historia?

Alvar en Cabeza de Vaca

En una de las escenas finales, Alvar escucha como uno de sus compañeros de viaje narra muy convincentemente relatos inventados acerca de ciudades doradas y amazonas desnuda para el disfrute de los oyentes. Es la manera como dos de los cuatros españoles que sobrevivieron en tierras extrañas se desenvuelven para asimilarse nuevamente a su cultura original. Alvar le pregunta al tercero, Estebanico, un hombre negro que él ha sido fiel durante toda la travesía, por qué no contar “la historia”.

Aquí la palabra *historia* es equivalente a “verdad”, y Alvar se refiere a una verdad que escasamente se contó en las crónicas de conquistas; a la veracidad y la validez de una manera distinta de concebir y vincularse con el mundo, la de los indígenas, la cual los compañeros suplantan con sus invenciones para satisfacer las expectativas de los españoles. Alvar expresa su necesidad de romper con el conocimiento adquirido a través de libros y llama a una apreciación del mundo mediante la experiencia directa.



FOTOGRAMA. FILM. CABEZA DE VACA. MEXICO. 1990

Rompe así la lógica del racionalismo del siglo XVI a través del empirismo, los virajes de Alvar y de Santiago son a la vez paralelos y opuestos. De ser un monje, un guardián espiritual de la fe cristiana, Santiago se vuelve un miembro muy terreno de una comunidad indígena, e incluso concibe un hijo con una mujer de la tribu. Al contrario, Alvar, de ser un tesorero de la corona, un “guardián” de posesiones materiales, se vuelve un salvador de almas. Pero ambos rompen los *códigos* de su sistema antiguo de pensamiento, fracturando su propia subjetividad. En otras palabras, tomando en cuenta que el encuentro con la alteridad en el siglo XVI acelero la constitución del sujeto moderno en Europa, es *significativo* que estas películas enfaticen en lo contrario: la disolución del yo y su reconstitución de un yo/otro ambivalente.

Los personajes “desintegran” su papel civilizatorio y colonizador para “renacer” como sujetos críticos e inadaptados en el propio sistema político e ideológico que originalmente los constituye. De esta manera, las perspectivas históricas que ofrecen estas películas cuestionan la posición privilegiada del sujeto europeo considerado universal.



FOTOGRAMA. FILM. CABEZA DE VACA. MEXICO. 1990

Para continuar esta explicación en torno a cómo las películas efectúan una crítica a la racionalidad moderna y, a su vez, al discurso tradicional de la historia (con mayúscula), me gustaría tomar un espacio para dilucidar un argumento que iluminara positivamente mis propias ideas y comentarios.

Dipesh Chakrabarty ha explicado claramente como el concepto de historia ha sido naturalizado para aliarse así con la formalización moderna de las ciencias sociales. Los *códigos* de la historia deberían traducirse fácilmente a los códigos *episteme* científico que gobierna el pensamiento occidental. Por consiguiente, el tiempo de la historia es un flujo continuo, homogéneo y sin deidades, en donde todos los acontecimientos ocurren "pero el tiempo no se ve afectado por ellos". Después de lo humano, no existen fuerzas (ni divinas ni sobrenaturales) que ejerzan una influencia activa en las *narrativas* históricas. Y aunque, según chakrabarty, los historiadores están conscientes de las distintas formas *narrativas* que pueden tomar los escritos históricos, el sostiene que:

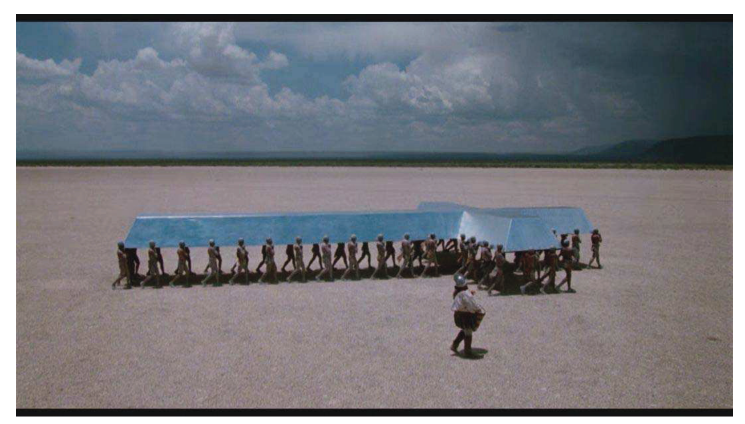
> "*el naturalismo del tiempo histórico se basa en la creencia de que todo puede formar parte de la historia. Entonces, aunque se otorgue el carácter no natural a la historia como disciplina, la supuesta universalidad de su método implica una nueva suposición: que siempre es posible colocar gente,*

> *lugares y objetos en un flujo temporal histórico continuo que existe naturalmente".*

Siguiendo esta línea de argumentación, se sugeriría que tanto **Cabeza de Vaca** como **Jericó** intentan reproducir ciertos tipos de realidad que se mueve mas allá de las definidas por la epistemología moderna y que, por eso, son difíciles – probablemente imposibles –de reducir a los términos de la historia pensada tradicionalmente. La cualidad mimética de una representación cinematográfica posibilita una dimensión "demostrativa" de los eventos que es difícil obtener en cualquier otro medio no audiovisual. No estoy diciendo que estas películas revocan en términos absolutos una forma histórica cronológica y homogénea, sino que están construidas con singularidades que enuncian concepciones distintas del tiempo y la historicidad.

Las escenas de la cueva en ambas películas constituyen *"fisuras"* particulares en las cuales fuerzas distintas (humanas y sobrenaturales) se funden para construir un sistema alternativo de *significación* y, en consecuencia, formas interpretativas alternativas para sopesar los acontecimientos. En cuanto a la narrativa, ambas escenas son una yuxtaposición de imágenes desconectadas en el *tiempo* y construidas fuera de las reglas que naturalizan el espacio cinematográfico (el paradigma del cine clásico hollywoodense). Estilísticamente, utilizan códigos de iluminación, de movimiento de cámara, de perspectiva, de

escala y de sonido que se salen de lo convencional. Podríamos decir que tal forma de construir las escenas constituye una “escritura” cinematográfica distinta, la cual señala una perspectiva del mundo inusual “rara”, que escapa de nuestras maneras habituales de percibir y articular el cosmos moderno.



FOTOGRAMA. FILM. CABEZA DE VACA. MEXICO. 1990

Implica una conexión con unas nuevas sensibilidades, y una dimensión de la realidad, espiritual y divina, que coexiste con la dimensión definida por la ciencia moderna, mas no idéntica a ella. En cierto modo, puede decirse que la cualidad mimética del cine posibilita el acceso a mundos “encantados” (para usar el termino de Chakrabarty) que de otra manera resultarían imposibles de traducir por la epistemología moderna

totalizadora. Pero tal “acceso”, la “imagen imaginada” de estas otras realidades, siempre tendrá sus limites para el cineasta-historiador. El caso de la producción de **Jericó** ofrece un ejemplo interesante.



FOTOGRAMA. FILM. CABEZA DE VACA. MEXICO. 1990

Partiendo de estas lecturas reflexivas que su intensión es, generar ideas que provean el desarrollo de una conciencia descolonizadora, desde un punto de vista epistemológico, los *códigos* y *signos* que se presentaron durante la colonización, la pisada de Europa a tierras americanas y el sometimiento cultural forzoso, da paso al “modernismo” como corriente de pensamiento y estilo de vida cultural. Hoy día lo representativo del “viejo

continente", en Europa es considerada estas como películas inferiores, que representan una realidad muy vaga o es calificada como historias no oficiales, múltiples debates de antropólogos norteamericanos y Europeos, el contexto ideológico-cultural donde estas películas son recibidas determina en cierto modo el tipo de recepción que tendrán, así como los relatos de los cineastas-historiadores de estos hechos fílmicos debaten, ya que las intencionalidades y necesidades de estas cintas varían en la formación cultural en el constante viaje al pasado.



FOTOGRAMA. FILM. JERICÓ. VENEZUELA. 1991

Cabeza de Vaca contó con un gran presupuesto para su producción, rodaje, montaje y distribución tuvo un éxito taquillero en México en el periodo en que se estrenó y periódicamente es proyectada en la Cineteca Nacional. Y aunque **Jericó** no contó con el mismo apoyo financiero ni de distribución (ha sido el propio Lamata el que ha estado encargado de la venta de su película), a través de los canales de exhibición (festivales, reseñas, muestras) ha logrado abrir un espacio de desafío y negociación para una historia que cinemáticamente no había sido jamás contada.



FOTOGRAMA. FILM. CABEZA DE VACA. MEXICO. 1990

GENERALIDADES

- El recurso de la *memoria* (Flashback) en el *lenguaje* cinematográfico como herramienta del *repensar* constante ante los encuentros de los mundos y sus perspectivas humanas y sobrenaturales.
- Ambas películas intentan reproducir ciertos tipos de realidad que se mueve más allá de las definidas epistemología moderna.
- El naturalismo humano-histórico dentro del *tiempo-espacio*, la fenomenología y la creencia (espiritual -divina) de que todo forma parte de la universalidad y el papel de la racionalidad humana fuera de sus psicológicos, físicos y filosóficos.
- La fuerza ficticia del cine que posibilita el acceso a mundos "encantados", desde las técnicas cinematográficas como el elenco actoral, la iluminación y movimientos de cámara, cuya dimensión es difícil de obtener en cualquier otro medio NO audiovisual.
- *contextos* naturales y cambios

BASES BIBLIOGRAFICAS

- AA.VV (1993). *El lenguaje de los signos*, México, Electa.
- Boaz, Franz (1947). *El Arte Primitivo*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Córdoba, Víctor (1997). *La Investigación Acción*. LUZ.
- Eco, Umberto (1980), *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen Finol, José Enrique (2000). *Mito y cultura guajira*, Maracaibo, LUZ. Foucault, Michel (1980). *Las palabras y las cosas,* México, Siglo XXI. Giorgio. R. Cardona (1970). *Antropología de la Escritura*. México. Gedisa.
- Huizi, Isabel y Ruby de Valencia (1982). *El Diseño de los Petroglifos Venezolanos*
- Caracas. Breve investigación en curso. CORIMON. Revista M-75.
- Morin, Edgar (1980). *El Método.* Madrid, Cátedra.
- Natalia Díaz (1995). Caracas. *Aproximaciones a la Estética Primitiva en la Etnia WAREKENA.* Unidad de Arte. IDEA.
- Leroi, G (1971). *El Gesto y la Palabra*, Caracas. Universidad Central de Venezuela.
- Lévi-Strauss¸ Claude (1973). *Antropología Estructural.* México. Siglo XXI. México.
- Lévi-Strauss, Claude (1985). *El Pensamiento Salvaje*. México. FCE.
- Lévi-Strauss, Claude (1975). *El pensamiento salvaje,* México, FCE.

- Lizot, Jacques (1976). *El círculo de los fuegos*. Caracas Monte Ávila Editores**.**Lizot, Jacques (1975). *El hombre de la pantorrilla preñada y otros.*Ormar Gonzales (1980) *Mitología Guarekena*, Caracas. Monte Avila Editores.
- Páez Leonardo (1992). *Pintura Rupestre y Mitología*, CINAP. Caracas. Conferencia dictada en la Galería de Arte Nacional.
- Roy Harris, Roy (2011). *Signos de Escritura*. México. Gedisa.
- Tzvetan Torodov (1987). La conquista de América: La cuestión del otro. México.
- Walter Benjamin (1968). These on the Philosophy of History. New York.
- Theodor Adorno y Max Horkheimer (1998), Dialectica de la Ilustración, Madrid.
- Martin Jay (1973). La Imaginación Dialectica. Madrid.
- Dipesh Chakrabarty. (1997). The Time of History and the Time of Gods". USA
- Luciano Castillo (1994). "Jericó o la Aventura interior de un Hombre". Colección Artesiete, Buenos Aires. P66.
- Patricia Torres (1992). "El cine mexicano y sus cineastas". Mexico.
- Nestor Garcia (1990). "Estrategias para entrar y salir de la modernidad". Grijalbo. Mexico.
- Martin Barbero parafraseando por Herlinghaus, En Herlinghaus y Walter, op.


OMNIScriptum